



libro investigación **ensayo** crónica crítica

Lauro Ayestarán

Panorama del folklore musical uruguayo

Rotaruguay,
año XXVI, n° 305, ix-1959, Montevideo, Uruguay, pp. 19-26.

Panorama del Folklore Musical Uruguayo

por el Profesor D. LAURO AYESTARAN

(Ilustrada con grabaciones recogidas en el Interior del país)
(Reunión 23 de junio de 1959)

En primer término debo pedirles disculpas por hablar en primera persona, pero me parece ilustrativo explicarles un trabajo un poco insólito que el que habla viene desarrollando desde hace tres lustros en el Interior del país.

Cuando hace muchos años me propuse la idea de armar la historia de la música en el Uruguay, cuyo primer resultado fue el tomo que editó el SODRE en 1953, "La música en el Uruguay", me encontré con que faltaba un pedazo capital del alma de nuestra cultura, de esa alma que no se refleja a través del documento escrito de la música culta, sino que estaba en la voz eterna, permanente, del pueblo.

Y se me ocurrió que para completar esa visión de lo que somos en el mundo en materia musical, no había más remedio que acercarse al pueblo y tomar de él, esa verdad que quedaba entrañada en su voz.

Auspiciado en los primeros tiempos, por el año 1943, por el Instituto de Estudios Superiores, me lancé al interior del país con un pesado grabador de discos, para tomar de la voz de los paisanos, los vestigios que quedaban de este, nuestro presumible folklore.

En 1948, la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional, me facilitó un grabador de cinta magnética, de los primeros que llegaban al país en ese entonces, y el trabajo pudo realizarse con mayor extensión.

Auspiciado en otras oportunidades por la Facultad de Humanidades y Ciencias, en los momentos actuales tengo grabadas 2.500 melodías, tomadas en el ámbito del país.

He recorrido, puedo decirlo con cierto orgullo rotariano, si se quiere (en el sentido del rotar), dos veces la vuelta al mundo dentro del pequeño pañuelo que es el Uruguay. Si la circunferencia terrestre es de cuarenta y tantos mil kilómetros, yo he dado 2 veces la vuelta al mundo dentro de los límites de nuestro territorio con el grabador a cuestas. Cuando comenzé la tarea de investigación, me encontré con dos hipótesis muy apresuradas que quizás todos Vds., han barajado alguna vez. La una sostenía que en el Uruguay no existía el folklore musical. La otra, un poco más optimista, decía que había algo, pero que este algo no era

nuestro que nos venía de España durante la época colonial y de los países limítrofes en el curso de los últimos 150 o 200 años. Con respecto a la primera que sostiene que no existe nada en el país, contesto con un simple documento objetivo, que son las 2.500 grabaciones realizadas con todas las garantías del hecho folklórico, es decir, son anónimas, tradicionales, colectivas, supervivientes y funcionales, es decir no son obras de autor con nombre y apellido, sino que, creadas una vez con una persona concreta, están en la actualidad viviendo al través de la memoria augusta del pueblo.

Con respecto a la segunda idea, ésta más divulgada, de que eso que había en el Uruguay no era nuestro porque venía de otro lado contesto con una simple meditación. Todo hecho de cultura es un hecho de herencia y la herencia se trasmite por generación; no existe en materia de floklore lo que se llama la generación espontánea, la creación a partir del número cero... Siempre hay que prefiguraciones remotas de todo hecho de cultura. Si a mi me dicen que el folklore del Uruguay no es nuestro porque viene de España (y después les voy a decir de que España, a mi entender y por ahora, proviene), yo digo que el folklore español tampoco es legítimo, porque el andaluz, por ejemplo, uno de los más caracterizados, tiene su prefiguración evidente y clarísima en la música arábiga. Y la música arábiga a su vez tiene prefiguraciones importantísimas de la música hebrea, del antiguo testamento, de donde terminamos en Adan y Eva "ex cantaores flamencos"...

Si a mi me dicen que la música uruguaya no es nuestra porque nos viene de otro lado, contesto que la música de otro lado tampoco es auténtica porque viene de otro anterior. Lo importante y la fineza de la meditación está en este punto. Ver si eso que vino cambió de caracteres con respecto al producto importado y se transformó luego en voz de la colectividad. Y no es necesario ser investigador ni musicólogo para darse cuenta de que lo que se canta hoy en el Uruguay, eso que vino de otro lado, no tiene nada que ver con su fuente de procedencia. Si Vds. están por las calles de Madrid o de París y oyen cantar una milonga criolla, un estilo, van como el pájaro en la selva que va buscando a su compañero de canto, a encontrar un criollo y buscar donde anda el mate o donde la guitarra porque Vds. saben que eso no es España ni eso es Francia. No es necesario ser investigador para percatarse de que ese hecho sólo se da en el ámbito rioplatense.

Ahora viene la segunda pregunta: ¿Pero, y es uruguayo o es argentino? He aquí una pregunta mal hecha. El folklore es una creación anterior a la Revolución de Mayo y como tal las nacionalidades folklóricas se habían organizado espontáneamente en América de acuerdo con principios que acaso hubieron de ser los que debieron regir en la gesta emancipadora, que eran las unidades y las convivencias, de costumbres, de tradiciones, de formas de habla, de formas de vida.

Pero los acontecimientos políticos de 1810, determinaron la formulación de las nacionalidades de que hoy gozamos y entonces todo ese mapa folklórico se desmembró. Ese país folklórico estaba organizado por la antigua Banda Oriental, la Provincia de Buenos Aires y la Pronvincia de Entre Ríos. Al ocurrir la gesta de mayo y

tirarse después la línea divisoria por el Río Uruguay, ese país folklórico quedó dividido en dos países políticos, pero siguió subsistiendo de la misma manera que el cancionero pentatónico incaico que está compartido por 5 países: por el norte argentino, por Bolivia, por Perú por el norte chileno y hasta por el Ecuador. De donde el folklore (y el folklore que monta por encima de los límites geográficos) sirve para soldar más la unidad de los pueblos de América, que los tratados y que los discursos políticos... Esa unión de tradición, de comunidad, de intereses vitales, cotidianos y permanentes, explica la demostración de este aserto.

Y ahora Vds. preguntarán, ¿y qué se da en el Uruguay en materia folklórica?....

A la altura de nuestras investigaciones podría decir esquemáticamente y antes de oir algunos ejemplos especiales, que en el Uruguay se dan 4 cancioneros perfectamente delimitados, que sin desplazarse el uno al otro se superponen entre sí.

Uno es el viejo cancionero europeo antiguo, intacto, que no cambia ni un ápice con respecto al producto importado. Este cancionero está en poder de los niños, es el repertorio infantil. El viejo cancionero del siglo XVI español, del siglo del romance, que cantaron Uds., que canté yo de niño, en Montevideo, y en todo el Uruguay.

Treinta y dos romances intactos tengo reconstruídos y recordados todavía en la memoria de todos los habitantes del Uruguay. Entre ellos los más memorables, el romance de Santa Catalina, ese que comienza: "En Galicia hay una niña que Catalina se llama, sí, sí..." etc., el romance de "Delgadina", el antiguo y vetusto cancionero fragmentario del "Niño Jesús", que se expresa al través del "Arroró" en nuestro medio, que es nada menos que una de las "Cantigas" de Alfonso. El Sabio del año 1250, aquel rey dedicado a las especulaciones del espíritu que permitió que algunos señores se apoderaran de fragmentos de las tierras españolas, de donde la tradición decía que "de tanto mirar el cielo se le cayó la corona para atrás"... Alfonso el Sabio escribe en 1250 la "Cantiga" 249 del código del Escorial, que es en modo menor el "Arrorró" que nosotros cantamos en modo mayor. Este cancionero no se ha movido, ha quedado intacto, ha quedado con una fijeza mineral dentro del paisaje criollo. Este cancionero es compartido además por todo el área de la cultura occidental. Está en el sistema "mayor - menor" bien caracterizado cuando ya está definido el sistema total en el siglo XVI español.

Un 2º cancionero está radicado, inscrustado diría o enquistado en Montevideo. Es el ciclo del tamboril, de los negros, que es digno de estudiarse por la riqueza rítmica que se plantea, no en el acto de comparsa, sino en el acto ese tan curioso que se ve al atardecer, en período cíclico en Montevideo, entre el 25 de diciembre y el final del carnaval cuando ven pasar Uds., por la calle un grupo de 6 o 7 tamborileros haciendo maravillas de ritmo con el cuero de sus tambores.

Un tercer cancionero es el viejo cancionero criollo rioplatense, sobre el cual nos vamos a detener especialmente en esta disertación. Es el del estilo, la cifra y la milonga.

Y un cuarto cancionero, un cuarto que estoy recién descubriendo y que es el norteño uruguayo. Los departamentos de

Artigas, de Rivera y de Tacuarembó, no así por un problema de paralelos, el de Cerro Largo que es el menos abrasilerado, digamos así, comparten con Río Grande do Sul, una unidad perfectamente hermética y cerrada.

He recogido en todo el ámbito de Artigas, Rivera y Tacuarembó, "cimarritas", "carangueijos", "anú", "bambaqueré", formas arcaicas del antiguo fandango riograndense. Y además se está viviendo, aunque les extrañe, y les voy a servir un ejemplo, una ceremonia fúnebre popular de preciosísimo carácter, que es lo que se conoce con el nombre del "Tercio del velorio". A la muerte de una persona, en la noche del velorio o al día siguiente en el entierro o al mes en la tumba del difunto, se reza por vía lateral, (no interviene para nada el culto de la iglesia católica en este, sino como simple tradición piadosa lateral) el rosario, es decir la tercera parte del rosario; el normal es de 15 misterios, el de 5 el que se llama el "Tercio' en la 3ª parte.

Esto no es lo interesante sino lo que ocurre después. El "capelón" o "capelona" si es mujer, capellán o capellana, que reza la mitad de la oración, comienza a cantar oraciones populares, ya en castellano, ya en portugués, de carácter religioso. Y llega a momentos de "trance", llanto y de sollozo casi, ante la imagen de Cristo o de la cruz, por ejemplo. Hay ejemplos curiosísimos que se dan todavía en las afueras de Rivera. Estas fórmulas del ciclo del fandango riograndense nos explican otro hecho también curioso. Nosotros decimos que el norte está un tanto abrasilerado: debe saberse que los brasileños (y he estado hablando largamente de esto con el Dr. Krebs, el Director del Instituto de Tradiciones y Folklore de Porto Alegre, los brasileños sostienen que Río Grande del Sur, está muy españolizado para ellos... Lo que ocurre es otra cosa distinta. Es que hay otro país folklórico que abarca estos departamentos norteños, más Río Grande do Sul, que explica un hecho muy curioso. Las comunicaciones de los alcaldes a Montevideo, hasta el año 1840, vienen casi todas en portugués desde el Río Santa Lucía, para el norte. Más aún, una de las tareas más importantes de la reforma valeriana del 78 y 79, fue obligar a los maestros uruguayos, a que enseñaran a hablar y escribir en castellano, porque pagados por el gobierno del Uruguay, casi la mitad de los maestros del norte enseñaban a leer y escribir en portugués... Esto quedó como sedimento en una unidad de frontera seca que hay con Brasil, tan interesante, incluso de conservar, como fuente de unión de dos pueblos que hoy ya no tienen problema ninguno, de política pero que sí lo tienen para un mejor entendimiento de sus fines últimos de convivencia.

Y entrando directamente sobre el ejemplo, ¿qué es lo que da ese cancionero central, el más antiguo nuestro, el cancionero criollo? En el Uruguay están vivientes todavía desde el punto de vista musical, 5 grandes estructuras o formas folklóricas... El estilo o triste, la cifra, la milonga, la vidalita y la canción criolla. El hombre en el Uruguay, como Vds. saben, canta solo y el solo se acompaña. Una de las cosas que caracteriza el folklore musical uruguayo, es el hecho de su individualidad. No he recogido ni una sola canción a 2 voces. No ya el coro colectivo, el canto ese tan frecuente de tercias o terceras, el "gymel" popular que Vds., ven el norte argentino o entre los mejicanos. Su individualidad llega a este punto que cuando dos personas se

reúnen para cantar a dúo, lo hacen en la "payada de contrapunto", es decir, en el canto alternado para pelear cantando, para acentuar aún más su individualidad. Nunca se junta para entonar una melodía a dúo. El hombre, les decía, canta solo y el solo se acompaña. Les molesta, incluso, una segunda guitarra que puntee; a veces permite en algunas milongas un pequeño acento rítmico, pero normalmente lo hace simplemente el propio cantor.

Y entre todas estas formas, hay una, el estilo, de una riqueza, casi increíble dentro del folklore americano. Tengo recogidos 250 estilos, y los 250 estilos recogidos, son distintos. Pero esto no sería lo más importante, porque podría ser la misma forma con distntas curvas melódicas, pero es que son casi 15 fórmulas distintas de composición. El estilo se canta sobre la base de la décima. Desde el punto de vista literario el Uruguay está "decimalizado". Lo que corre normalmente es la décima. Y el estilo se descompone en 3 secciones. Los 4 primero versos forman el "tema"; es una especie de aire desgrarrador, que dice el cantor cuando entona los 4 primero versos. Al llegar al 4º verso y coincidiendo con la censura del punto y como que hay siempre en el 4º verso de una décima correctamente hecha, el cantor pasa de aire, entra en un valseo de 6 por 8 en general, y entra en los otros 4 versos de carácter más amable, más movido, un poco más valseado.... Al llegar al 8º verso se detiene y canta los 2 finales, volviendo sobre la cabeza inicial y entona el final. El estilo corre por todo el Uruguay. Hay aún estilistas espléndidos, que tienen a título de honra sólo cantar estilos. Tan es así, que es la fórmula matriz del folklore musical uruguayo, que ya lo intuyó sin haber hecho el trabajo de campo, nuestro gran compositor, Eduardo Fabini, cuando tomó el "triste" o estilo como sustento melódico de toda su obra más trascendente: "Campo", "La Isla de los ceibos", los propios "Tristes" para piano, y el "Triste" para canto.

Recordaba en la mesa con el Dr. Fabini una de las primeras investigaciones que hice en el pueblo natal de Eduardo, en Solís de Mataojo. El, me acercó a la hora en que caían a la pulpería de Solís de Mataojo, los cantores del lugar.

Yo busco siempre el lugar propicio donde se da el hecho folklórico funcionando, viviendo; se puede llevar al cantor al estudio pero queda más duro el trabajo, el cantor no está flexible a la excitación del momento, incluso, está un poco en personaje y no rueda la expresión directa, espontánea del cantar.

Yo coloco el micrófono, (a veces ni se da cuenta el cantor que le estoy grabando) en los lugares en que se produce espontáneamente el hecho folklórico.

En las afueras de Solís de Matajo, en un atardecer comenzaron a caer unos paisanos y cayeron dos compañeros de Fabini, de muchachos... Luego Fabini había hecho toda su carrera de compositor. Esos dos muchachos se quedaron enclavados en su pueblo cantando los viejos estilos que Eduardo había escuchado a fines del siglo pasado, en su pueblo natal. Fue una de las primeras grabaciones que más me reconfortaron porque encontré todavía vivientes, la línea tradicional del ciclo del estilo, que después se amplió a números enormes hasta llegar casi a 300 ejemplos...

Les voy a hacer escuchar dos brevísimos. Uno grabado a un viejo cantor de estilos en la localidad de Aguas Corrientes, llamado Ramón López, que vive en un rancho en las afueras de

Aguas Corrientes. Había sido botero del río. Hacía cabotajes hasta el Paraguay, y un día su embarcación encalla en las márgenes del río. Allí queda pudriéndose sobre el ranchito de Ramón y un "lutier" el más importante que hay en el Uruguay, Juan Carlos Santurión, con la madera de su barco le fabrica una guitarra y el pueblo le hace una gran fiesta popular, un gran "asao con cuero" para regalarle la guitarra a su músico local. El asado con cuero, recuerdo, empezó a las 10 de la noche y estuvo pronto a las 10 de la mañana... Con decirles que dos veces se pasaron de copas los asadores y dos veces tuvieron que ir a remojarlos al arroyo para que siguieran haciendo el asado... A las 10 de la mañana estaba pronto y todo el pueblo allí presente. Ramón tomó la guitarra y cantó este precioso estilo que para el que sepa un poco de música le va a llamar la atención, porque está escrito en escala dórica... En el modo de Mi, en la fórmula arcaica, más antigua casi de la formulación griega del siglo V antes de Cristo, que sigue subsistiendo como forma popular hasta los tiempos actuales.

.. ..

(A continuación en medio del silencio de la sala se escuchó la grabación del estilo "Madre", estilo de Ramón López, cantado por su autor.

Luego de escuchados unos minutos el Prof. Ayestarán lo cortó diciendo: "Les hago gracia del resto, porque dura 15 minutos el estilo"...)

.. ..

Una cosa que llama la atención cuando recoge uno el estilo es ver esto. El tema gauchesco es utilizado en una proporción muy baja. Justamente, la poesía gauchesca es la invención por alquimia literaria de un gran cuerpo de escritores cultos: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Araucho, El Viejo Pancho, Regules, que interpretan al hombre de campo; pero la poesía gauchesca no es la poesía del gaucho. Es una poesía sobre el gaucho.

Al gaucho, además, no le llama la atención poética, los menesteres diarios, el caballo, la carreta, el arado... Su imaginación vuela hacia otras regiones. De la misma manera que nosotros ciudadanos no le cantamos al ómnibus y ellos tampoco le hacen su homenaje a ese que es objeto de su trabajo amoroso de todos los días. Es curioso ver un fondo arcaico tradicional que debió estar siempre dentro de la poesía del gaucho que está todavía vigente en el Uruguay. Por ejemplo los famosos "estilos a lo divino", que todo paisano viejo se estima de saber cantar, sobre temas trascendentes, el vacío, la eternidad, la muerte, son los temas que le llaman la imaginación poética.

Les voy a hacer escuchar el comienzo de una décima "con misterio". La clave es "la nada" y empieza con una poesía digna de un escritor del siglo XVI de la época, de un Quevedo español. Al realizar toda una imaginería poética que parecería extraña en la voz de un paisano, dice:

(Está hablando de tierra, agua, fuego, etc.)...

Nacieron todos los vientos y ya era nacido yo...
Cuando el mundo se formó, yo era nacido mil veces...
Vine a ser todo los meses, la luz y la obscuridad...
Y yo era nacido ya antes de que el mundo viese".

(Sigue haciendo la décima y termina así:

"Al mismo Dios conocí antes de que fuera Dios...
No me causó culpa atroz en todo lo que yo ví...
A los cielos escribí antes de que cielo hubiera...
yo fué "relós" de alta esfera y protector de la ley...
Con los angeles hablé y no supieron quiera era..."

La clase de esta décima es la nada, el vacío. Desde luego, que el cantor no dice reloj de alta esfera sino que dice "relós" de alta esfera, pero en fin la imagen es mantiene pura, intacta...

.. ..

(Aquí el Profesor Lauro Ayestarán hizo oir un ejemplo de una décima del comienzo de un estilo a lo divino. "Cuando el mundo se formó" estilo por don Wenceslao Núñez).

.. ..

El estilo representa pues un estado de alma especial, el estado de alma lírico, personal, intransferible. Y así como está el estilo, en otra hora del día psicológico del hombre de campo, está la milonga. La milonga sirve para la gracia, la picardía, el doble sentido. Al lado de ella está otra forma que sirve para el relato: la cifra. La cifra canta la gloria de la patria pasada, relata acontecimientos guerreros, sirve para contar crímenes memorables. Y al lado de la cifra hay otro pedazo también del alma reflejada sobre otro tipo de canción: la vidalita, la que todos Uds. conocen y que es una pieza menor que canta las penas de amor ausente. Es la característica típica de esta forma del folklore uruguayo.

Desde el punto de vista de la danza el Uruguay tiene un problema muy curioso. La danza como ejercicio coreográfico, vivente, espontáneo, natural, está en poder de dos de esos cancioneros... El del niño, que realiza sus magníficas danzas dramáticas, como "El andelito de oro", "El San Severín del monte", y el del negro, cuando en los pasos de danza del gramillero, del escobero, ven Uds. todavía viventes el ejercicio funcional de la danza, porque la danza criolla campesina como ejercicio coreográfico, se murió hace 30 años... Los últimos pericones se alcanzaron a bailar en los ranchos alrededor de 1920. Todo el resto es intento de reconstrucción tradicionalista. Lo mismo ocurre en la Argentina. Si Vds. miran la lista total de las danzas argentinas veremos un total de 50 danzas, pero de ellas salvo alguna "zamba" por Los Andes, algún "carnavalito" que se ve por el norte y algún rarísimo "gato", no existen más esta forma de expresión de las energías excedentes, que es la danza, en última instancia.

Pero sí está viva la música, porque la música se proyecta, por lo menos, 40 años más allá de su coreografía y su coreografía se puede reconstruir por la memoria de los paisanos que la bailaron espontáneamente hace 40 años.

Y entre la música, el instrumento que penetró a fines del siglo pasado y se extendió, fue el acordeón que hoy le llaman "la verdulera" o acordeón de una o dos hileras, el acordeón campesino en el cual hay verdaderos virtuosos dentro de las limitaciones de este instrumento.

Por suerte, la guitarra no llegó nunca a matar al acordeón, como ocurrió en Río Grande do Sul, por ejemplo. La guitarra es el magnífico instrumento polifónico, portátil, el más rico que tiene el hombre en su poder como instrumento portátil y además, total, absoluto. El acordeó está limitado con su registro. No se pueden hacer notas negras, digamos, nada más que tocar sobre el teclado blanco. No se pueden hacer transportes ni modulaciones. Tiene regulado siempre todo su sistema, pero dentro de esa limitación de recursos, hay verdaderos virtuosos y entre ellos le voy a hacer oir uno, para terminar esta serie de ejemplos, de Aquilino Pio, un personaje de color, de las afueras de Salto, que tocaba pericones en los últimos bailes y que ahora toca "mazurcas" porque la gente todavía pero por excepción sigue bailando el viejo repertorio de polcas mazurcas y chotis. Aquilino Pio toca un pericón de esos, de levantar el polvo del piso en medio del rancho, que luego debían "aplacar", según me decía él, con salmuera, no bien terminaba sus ejecuciones...

.. ..

(A continuación el Prof. Ayestarán hace escuchar la grabación de un "pericón" por Aquilino Pío.)

.. ..

Un compañero de Vds. acaba de hacer una teoría que se me adelanta un poco a lo que yo iba a decirles...

"Esto parece una ranchera" dijo. El movimiento es tan vivo que para hacer las figuras del complicado tramo del "pericón" no parece el más indicado pues éste es más señorial, más lento.

Lo que ocurrió fue lo siguiente: Cuando el "pericón" dejó de bailarse como ronda coreográfica, como danza coral, pasó la música del "pericón" a servir a la simple pareja enlazada, que sería del tipo de la "ranchera", que es la vieja "mazurca" ya derivada de su "progenie" europea y transformada en cosa criolla. Estos pericones eran pericones para bailar enlazados, en forma de danza de giros, en los ranchos, cuando ya se estaban extinguiendo los últimos exponentes bastoneros de la época del pericón de conjunto.

En fin, no quiero ser pesado a Vds., con esta disertación. Quise únicamente darles una pequeña idea de un trabajo un poco insólito, que puede quizás soldar un pedazo de la historia de la música del Uruguay, que ha quedado siempre de lado en los planteamientos generales, y que es la presencia y existencia de su folklore.

El Folklore que por definición es la ciencia que estudia los saberes populares, eso que lleva el hombre, no recibido por vía institucional, sino que por la vía de la tradición, nos hace conocernos, justamente, a nosotros mismos, y Vds. saben muy bien que conocerse a sí mismo es comenzar a mejorarse...
